

TOMO II



# Discusiones, problemáticas y sentipensar latinoamericano

Estudios Descoloniales y Epistemologías  
del Sur Global

CoPaLa & RPDecolonial



Coords.

Eduardo Andrés Sandoval Forero

Fernando Proto Gutiérrez

José Javier Capera Figueroa

---

# **Discusiones, problemáticas y sentipensar latinoamericano**

---

Tomó II - Estudios Descoloniales  
y Epistemologías del Sur Global

---

## **Coordinadores**

Eduardo Andrés Sandoval Forero

Fernando Proto Gutiérrez

José Javier Capera Figueroa

---

## CoPaLa & RPDecolonial

Discusiones, problemáticas y sentipensar latinoamericano.  
Tomo II: Estudios Descoloniales y Epistemologías del Sur Global  
-1ra. ed. Buenos Aires - México D.F., 2019. 415 pp. (15.24 x 22.86  
cm)

OC ISBN 978-179-846-494-6

1. Filosofía.

CDD 190

Ira edición: febrero de 2019

Convocantes: Revista CoPaLa & Red de Pensamiento Decolonial



Discusiones, problemáticas y sentipensar latinoamericano. Tomo II - Estudios Descoloniales y Epistemologías del Sur Global por Revista CoPaLa & RPDecolonial se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Basada en una obra en [deycrit-sur.com](http://deycrit-sur.com)

### Coordinadores

Eduardo Andrés Sandoval Forero – CoPaLa

Fernando Proto Gutiérrez – RPDecolonial (Argentina)

José Javier Capera Figueroa – RPDecolonial (México)



---

↕ Soporte proyectual de *Arkho Ediciones* © 2018 -  
Todos los Derechos Reservados. Registro Editorial: RL-  
2017-23569986-APN-DNDA#MJ. Domicilio legal de la  
Editorial: Llambín 724, C.P: 1744. Moreno. Buenos  
Aires, Argentina. Editor: Agustina Issa.

# Índice

## **Sobre el sentipensar macondiano universal**

Jaime Preciado Coronado ..... 5

## **Reapropiación de la Naturaleza desde las resistencias en *Abya Yala***

Cristian Abad Restrepo..... 19

## **La búsqueda del sujeto complejo en la Universidad**

Olga Susana Coppari..... 76

## **Re-tejer las redes de lo común y de la politicidad en la necropolítica neoliberal**

Mariana Belén Carrizo..... 127

## **Diversidad Cultural y Alteridad Colonial. Lenguas, mapas, imágenes, poesía y algo más**

Alicia Frischknecht, Ludmila Cabana Crozza, Facundo Serrano y  
María Eugenia Borsani - Colectivo Decolonial BLAF..... 174

## **Pensando en acto desde este sur**

María José Melendo (UNCo-UNRN); Celeste Belenguer (IUPA-  
UNRN-CEAPEDI)..... 227

## **La otra Latinoamérica**

Brenda U. Iglesias Sánchez..... 277

## **Da colonialidade do Patrimônio ao Patrimônio decolonial no Brasil**

João Paulo Pereira do Amaral..... 307

## **La crítica contemporánea al desarrollo**

Valeria Belmonte..... 361

## **Pensando en acto desde este sur**

*A propósito de poéticas quedeseenganchanal museo*

DRA. MARÍA JOSÉ MELENDO (UNCo-UNRN); LIC. CELESTE  
BELENGUER (IUPA-UNRN-CEAPEDI)

En este trabajo, nos proponemos abordar conceptos tales como *intersticio*, *ejercicio decolonizante*, *aiesthesis* y *ontologías posdualistas y múltiples*, para a partir de ellos reflexionar sobre la investigación en artes a efectos de determinar si éstos pueden abordar y proponer claves de exégesis para algunos de los interrogantes que se nos presentan en nuestro campo disciplinar.

Así, en nuestros procesos de investigación surgen interrogantes que aquí juzgamos ineludibles de ser abordados, por caso: ¿Es posible pensar en torno a qué es el arte desde un enfoque no esencialista y universal, sino situado y que pueda dar cuenta de la pluralidadde aristas que lo constituyen?; ¿Cómo impacta en su territorio la ausencia de límites circunscriptos?; ¿Cómo puede el arte sacudirse su herencia colonial y eurocéntrica y proponer experiencias decoloniales?; ¿Cómo enfrentan los museos, en tanto instituciones modernas y coloniales, el desafío de desempolvase ese legado a la vez que generar poéticas que impliquen tanto a los destinatarios como a su contexto, y los interpelen rumbo a miradas críticas?

Consideramos que los mencionados conceptos podrían instalar espacios alternativos de reflexión en torno al presente del escenario artístico y a los mencionados interrogantes en la medida en que abren márgenes desde donde vislumbrar la dimensión colonial, eurocéntrica y hegemónica que atraviesa a aquél, la cual resulta imperioso problematizar y acaso “desenganchar”.

Desde este lugar, estimamos establecer dos alcances en que aplica la autocrítica que buscamos exponer en el presente trabajo: por un lado, la de los propios procesos de investigación y en cómo éstos suelen pensarse desde matrices canónicas que parten de corsets metodológicos y marcos esencialistas y dualistas que no permiten atender a un recorrido otro; aquí, en cambio, buscamos comprender la investigación en arte como pensamiento en acción: como ejercicio que se desplaza desde la objetualización hacia la situacionalidad, entendiendo tal búsqueda en una esfera no autónoma a nuestro cotidiano, sino imbricada y constituida en él. De allí la intención de traspolar géneros de análisis que vemos en lo macro, a nuestro micro y regional.

Por otra parte, haremos hincapié en la autocrítica específica del campo artístico atendiendo a que resulta imperioso cuestionar la colonialidad de la sensibilidad que lo habita así como la reificación en su autocomprensión, efecto de la recurrencia

persistente a ontologías hegemónicas. Remitiremos a poéticas<sup>58</sup> que buscan ese “desengancharse” aludiendo específicamente al museo como institución moderna y colonial y a cómo las acciones artísticas se vinculan con él.

En relación al primer alcance que nos propusimos, referente a los propios procesos de investigación y a cómo éstos suelen pensarse desde matrices canónicas, siguiendo a Alejandro Haber (2011) sostenemos que la cuestión metodológica es tratada en los procesos de formación inicial e incluso avanzada, como un problema meramente de gestión de formato. Cuando lo metodológico se reduce a elecciones de orden técnico, la investigación *es* abandonada: se traslada su agenciamiento (que justamente deriva del verbo latino *ago, aguis, aguere*, que significa hacer, actuar, llevar adelante) a inercias procedimentales que arrojan resultados más o menos elaborados y sin una apropiación crítica suficiente. En este sentido, si la cuestión metodológica es crucial en una investigación, sucede que en contextos

---

<sup>58</sup> Si bien el término “poética” remite a Aristóteles y alude a la capacidad constructiva para ejecutar la representación, aquí recuperamos el término desde la consideración de los distintos desplazamientos y reapropiaciones semánticas en torno al mismo. Así, optamos por acentuar la poética como el programa que el artista pone en obra: los modos, artilugios puestos en acto, las tramas conformada por intenciones, recursos, accionares y también efectos.

interculturales poscoloniales como los nuestros, descolonizar la metodología sería problematizarla en su calidad de tecnología de reproducción del colonialismo epistémico de las fuerzas de sentido operantes en las artes de hacer.

Esta cuestión “nometodológica” o de una metodología *emancipada*, la observamos y la experimentamos, asimismo, en la necesidad de ir construyendo un marco teórico *ad hoc*, en el cruce de distintas disciplinas. En efecto, lo transdisciplinar es la zona fronteriza en la que la reflexión en torno al arte entra en un nuevo régimen flexible de traspasos y proximidades de saberes mezclados (la antropología cultural, la sociología, la semiótica, la filosofía, las teorías del discurso, etcétera) que, desinhibidamente, se interrumpen unos a otros con preguntas y respuestas siempre parciales, para evitar cualquier totalización del conocimiento. Proponemos, en coincidencia con el planteo de Leonor Arfuch (2014), valorar los tránsitos, los márgenes, lo intersticial, lo que resiste al encerramiento en un área restringida del saber y por ende a la autoridad de un dominio específico; esas zonas erráticas donde subjetividad y objetividad se entraman de modo indecible, contribuyendo a una posición de intermedio cuya definición requiere siempre *más* de un significante. A este respecto, también el concepto *articulación* resulta decisivo: poner juntas cosas cuya cercanía es posible, pero no necesaria; leer más allá del dominio

propio y no meramente una operación epidérmica; una metodología *haciéndose* al impulso de la pregunta y no un modelo aplicable a toda circunstancia.

En consonancia con la expresada intención de corrernos de matrices canónicas y marcos dualistas que desestiman recorridos alternos, sostenemos la necesidad de pensar *en ejercicio* no desde objetos lejanos sino hacia situaciones cercanas a nosotras, considerando el desenganche que, por una parte, atañe a lo que el museo históricamente ha perpetuado como trayectorias y estándares en relación a lo que debe ser la experiencia en él y, por otra, este presente que da cuenta de un nuevo modo de producciones que traducen de forma contemporánea las diluciones entre formatos y géneros.

Siguiendo los aportes de Alejandro Haber (2011) y Nelly Richard (2014), proponemos atender a esta idea de que ante una realidad plural, estallada en múltiples escenas, se requieren formatos alternativos que puedan ajustarse a su actual e inédita fisonomía.

Desde estas consideraciones abordaremos los referidos conceptos de *intersticio*, *ejercicio decolonizante*, *aiesthesis* y *ontologías posdualistas* y múltiples -arriba consignados- para a partir de ellos pensar en la actual coyuntura del arte, la cual se encuentra atravesada por agudas reformulaciones y

desplazamientos respecto al canon, que buscan sobrevolar la unidisciplinariedad y los esencialismos.

Así, recuperamos las palabras de Nicolás Bourriaud (2006) en su *Estética relacional* respecto a que los cambios decisivos que viene atravesando el arte desde mediados del siglo pasado requieren de nuevas teorías que estén a la altura de la vertiginosidad y contundencia de aquéllos. Referimos a múltiples dimensiones de ese “desengancharse”, con las más diversas interferencias que descentraron el canon, volviendo plurales y fluctuantes, relativas, sus escalas de selección y reconocimiento de la artísticidad de lo artístico. Por ello, no hablamos ya de arte ni de obras, sino de prácticas como ejercicios<sup>59</sup>, y en las que destaca, de algún modo, la capacidad persuasiva de lo artístico y también de lo creativo; eso explica por caso que en la selección de experiencias que conforman nuestro *corpus* de estudio haya prácticas que *a priori* no son artísticas pero que se recuperan por su potencial y elocuencia expresiva, así como prácticas artísticas pensadas para espacios que no son artísticos, evidenciando la necesidad de

---

<sup>59</sup> Cabe señalar el tratamiento que María Eugenia Borsani da al concepto *ejercicio*, con el cual refiere a la posibilidad de pensar el presente desde un lugar *otro*; utilizamos el término en el sentido que ella le confiere, en tanto ilumina nuestra intención de entender el pensamiento como acción, esto es, desde la necesidad de involucrarse con las cosas, con los contextos y de darle al pensamiento la fisonomía del proceso, de algo que no está cerrado sino haciéndose, sujeto a múltiples reconfiguraciones.

desbordar límites, fronteras y marcaciones y acentuando que el énfasis en tales gestos se debe precisamente a que están donde están, al lugar de emplazamiento, deviniendo acciones de sitio específico<sup>60</sup>. En tal sentido, el concepto “ejercicio decolonizante”<sup>61</sup> hace énfasis en los procesos de exploración que tienen lugar en las

---

<sup>60</sup> El arte de sitio específico consiste en arte creado especialmente para su interacción con un espacio, situación o contexto determinado, por caso: otra obra de arte, el espectador, una institución o un espacio público. Estas obras pueden tener un carácter efímero o permanente, dependiendo del soporte y el lugar en el que se realicen. Suelen buscar romper con el orden habitual y cotidiano, modificando el entorno en que están insertas. El concepto proviene del término *Site-specific*, el cual surge en el contexto del arte occidental a finales de los sesenta del siglo pasado, como reacción al mercado artístico y a los ideales de autonomía y universalidad del arte, pues, se trata de intervenciones que por ser pensadas para un determinado “sitio”, no son re ubicables y resisten la posibilidad de devenir en mercancías. Volveremos más adelante sobre este concepto, para señalar algunos desplazamientos propuestos en relación con dicho término por la investigadora y especialista en arte público Diana Ribas.

<sup>61</sup> En referencia a lo consignado en la nota 2 a propósito del concepto *ejercicio* destacamos una experiencia de investigación y edición en la que estuvimos involucradas. Nos referimos al libro *Ejercicios decolonizantes II. Arte y experiencias estéticas desobedientes*, Buenos Aires, de la Editorial del Signo, 2016, compilado por María Eugenia Borsani y por María José Melendo que reunió a diversas autoras bajo el cuestionamiento del canon en las esferas del arte y que da cuenta de la necesidad de discutir las fronteras disciplinarias y plantear los análisis de nuestro presente en términos de cruces, diálogos y enfoques que partan desde una necesaria problematización de las estructuras tradicionales con las que hoy se produce, recepciona e interpreta las prácticas artísticas.

prácticas artísticas y en las conceptualizaciones que a partir de ellas se proponen, actualizando recorridos e interrogantes y evitando una mirada totalizante que considere a la investigación como algo estático. Así, pensar en acto reivindica los procesos de investigación como tramas abiertas sujetas a reformulaciones y reajustes permanentes.

Por su parte, el alcance decolonial irrumpe en estos ejercicios que se plantean en abierta oposición a los criterios para delimitar lo artístico impuestos por el paradigma eurocéntrico, que actualizan dimensiones de la colonialidad de las que hay que *desengancharse*, según palabras de Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Kuczynski<sup>62</sup>, ambos referentes en las perspectivas estéticas decoloniales; o generar alternativas que exhiban al arte como *re-existencia* por decirlo con palabras de Adolfo Albán Achinte, estudioso y artista afrocolombiano quien caracteriza la re-existencia como todos aquellos dispositivos generados históricamente por las comunidades para re-inventarse la vida en confrontación a los patrones de poder que han determinado la manera como estas poblaciones deben vivir y a sus sistemas de representación invalidados por la concepción occidental del arte, deslegitimados por las instituciones que se abrogan el derecho de decidir qué es o no es una expresión estético/artística (Albán Achinte, 2010).

---

<sup>62</sup> Véase: (Gómez; Mignolo, 2012).

Cabe destacar que Mignolo planteó la necesidad de promover la decolonialidad de la *aisthesis*, concepto que ha sido reificado por la comprensión europea y que urge decolonizar para atender a otras formas de abordar la sensibilidad que puedan dar espacio a la pluralidad de existencias de nuestro presente antes que a paradigmas universales. El autor señala que la palabra *aisthesis* se origina en el griego antiguo y es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como “sensación”, “proceso de percepción”, “sensación visual”, “sensación gustativa” o “sensación auditiva”. Mignolo advierte que a partir del siglo XVII, el concepto *aisthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar “sensación de lo bello”. Nace así la estética como teoría y el concepto de arte como práctica. De acuerdo con el autor, “Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nadamenos, la colonización de la *aisthesis* por la estética; puesto que si *aisthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivos con sistema nervioso, la estética es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza. Es decir, que no hay ninguna ley universal que haga necesaria la relación entre *aisthesis* y belleza. Esta fue una ocurrencia del siglo XVIII europeo” (Mignolo, 2010: 14).

Resulta así decisiva para nosotros, la crítica que los planteos decoloniales trasladan a la colonización de la *aisthesis* llevada a cabo por el paradigma eurocéntrico, el cual, devino canon, patrón de representación y de belleza, concepto que se ajustó a dicha universalidad y resultó cristalización unilateral de un modo de concebir la belleza: el europeo.

En relación con esta mirada eurocéntrica respecto a la colonización de la sensibilidad, acordamos con el enfoque de Madina Tlostanova quien afirma que “Si en la estética occidental poskantiana hubo muchos esfuerzos para liberar la belleza de la moralidad, la estética decolonial marcha en una dirección distinta. La dimensión ética no es negada sino repensada en el diálogo con otras éticas, otros mundos, otros sistemas de valores, otras ideas de belleza” (Tlostanova, 2011: 19).

Es aquí donde el concepto *intersticio* puede entrar en diálogo con este desenganche planteado por las estéticas decoloniales. Tomamos aquí el *intersticio* como una metáfora que recupera la espacialidad para pensar en la posibilidad de generar alternativas a lo normativo, hegemónico, tradicional<sup>63</sup>. Recuperamos las palabras

---

<sup>63</sup> Se subraya que utilizamos el concepto *intersticio* que tomamos de Nicolás Bourriaud (2006). El autor, consigna que dicho término fue usado por Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a

con las que Bourriaud determina el potencial del concepto en la medida en que enfatiza la importancia de encontrar esos espacios liminares, y a veces imperceptibles, que ubican al arte en referencia a su potencial de acción: a su *locus* político. De acuerdo con el autor, “El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo de comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer el intercambio humano diferente al de las zonas de comunicación impuesta” (Bourriaud, 2006: 16).

Precisamente, según la posición que aquí defendemos, las acciones artísticas que se conciben como intersticios se erigen también como gestos autocríticos de su propio campo disciplinar, volviendo evidente que el arte está fuera de sí, y que lo museal también lo está. Tal situación impacta en el arte descartando, cuestionando, reaccionando ante una serie de mandatos antes considerados inapelables y sagrados, los cuales, podrían ser

---

pérdida, y esa es precisamente la potencia del arte entendido como intersticio, encontrar grietas por donde desplegar miradas, interpelar, resistir.

resumidos en una serie de proposiciones como las que se plantean a continuación:

// Que el arte es una territorialidad específica, pura, de límites circunscriptos.

// Que el artista es una persona de oficio, iluminado, aquel que determina las intenciones de lo artístico, que trabaja en soledad: que elabora “una obra” y que ésta es la impecable cristalización de su *expertise*.

// Que el museo es un espacio exhibitivo del canon, que le brinda a los destinatarios lo que éstos deben ver pautando de algún modo su experiencia. Un espacio que establece “lo museable”: lo que merece exponerse y lo que no.

A continuación, nos referiremos brevemente a dos experiencias que problematizan cada una de estas proposiciones e instalan esa necesidad de desengancharse a la que hicimos referencia.

### **Poéticas que vuelven visible**

Si bien el énfasis está puesto en el presente, en el aquí y ahora de nuestro *locus* de enunciación, advertimos la elocuencia de poner en diálogola experiencia de *Desmontaje*-intervención que aquí analizaremos- con una instalación que devino icónica y

referencial de aquellos planteos que interpelan el canon como es el caso de *Mining the museum* del artista afro-americano Fred Wilson.

Para nosotras, ambas experiencias evidencian la contundencia de un gesto trascendental en el arte contemporáneo como fue el impacto del *ready-made* propuesto por el artista dadá Marcel Duchamp a comienzos del siglo XX, término que remite a la descontextualización de un objeto banal y doméstico, al que se le transfiere una nueva connotación por el lugar en donde se lo exhibe. Ya es una imagen célebre la de Duchamp y su gesto de rebeldía decretando como “artístico” un urinario que resultó en el puntapié para borrar los límites específicos del arte: su esencia y dominio. A partir del *ready-made* se instaló como estado del arte su indiscernibilidad: su no especificidad y se ha desplegado la persistente autoreferencialidad y autocrítica en torno a las prácticas del arte que acá abordamos desde un enfoque ajustado a las acciones puestas en acto en ciertos museos que remitiremos a continuación.

*Mining the Museum* se realizó en el Museo de la Sociedad Histórica de Maryland, en Baltimore en 1992 en el marco de los 500 años del “descubrimiento” de América y se trató de una instalación que devino en una suerte de relato ejemplar de lo que

las poéticas pueden generar tan solo desde la reconfiguración de lo dado<sup>64</sup>.

Al trabajar con las obras guardadas en el museo en Baltimore que no estaban exhibidas en su colección, Wilson se percató de que en un museo lo que no se muestra dice tanto de la orientación de la política cultural institucional como aquello que está expuesto<sup>65</sup>. Tras identificar objetos que testimoniaban la presencia de las comunidades negra e indígena en la ciudad, procedió a confrontarlos con las piezas que ilustraban la historia “oficial”, creando con los objetos instalaciones que deconstruían la veracidad de tal historia, reivindicando con tal acción las comunidades afroamericana y nativa, literalmente borradas.

Wilson tomó contacto con la colección del museo y propuso interpelarlo al exhibir junto a los objetos que integran la colección permanente los objetos que encontró guardados en las bodegas. El montaje planteó una mirada crítica respecto al museo como institución que narra tramas desde lo que expone y también desde lo que oculta. Para ello, Wilson expuso emulando los criterios exhibitivos tradicionales: vitrinas, rotulación, iluminación, pero

---

<sup>64</sup> Entre los autores que analizaron la instalación destacamos: Hal Foster (2001); Arthur Danto (2003) y Walter Mignolo (2012).

<sup>65</sup> Recuperamos las palabras de Jennifer González al señalar que “Sabemos que el periodo colonial fue uno de robo y de saqueo, y sabemos que los museos llegaron a ser los repositorios de mucha de esta actividad del ‘coleccionar’” (Jennifer González en Lash, 2012: 65).

haciendo entrar en diálogo a los objetos de la colección permanente con aquellos que el artista ingresó deliberadamente otorgándoles visibilidad.

Así, respetó los criterios de montaje y exhibición propios de los museos históricos, pero ofreció indicios que permitían a los destinatarios darse cuenta de ciertos elementos “fuera de lugar”. Rescatamos el trabajo con cada uno de los objetos “instalados” en la instalación: su intencionalidad, como la del globo terráqueo con la palabra “Truth” expuesta al comienzo del recorrido. Martín Prada (2010) se detiene en cómo Wilson rodea este trofeo con una serie de pedestales (tres vacíos de color negro a la derecha pero con los nombres de tres habitantes de Maryland -Harriet Tubman, Benjamin Banneker y Frederick Douglass y otros tres de mármol blanco sosteniendo los bustos de Napoleón Bonaparte, Henry Clay y Andrew Jackson) suscitando la memoria de aquellas personas silenciadas, olvidadas en el más extremo anonimato, así como la reflexión sobre la autoría de la historia, problematizando el sentido universalista de las intervenciones museísticas.

Por su parte, el sector denominado “Modes of transport” consistía en la exposición de una colección de lujosos carritos de bebé utilizados entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XX pertenecientes a la elite de Baltimore y en el interior de uno Wilson dispuso una capucha del Ku-Klux Klan donada a la

Sociedad Histórica de Maryland en forma anónima. La vitrina denominada bajo los mismos cánones de lo museal “Metal work 1793-1880” correspondía al siglo XIX, a la colección de glamorosa platería exhibida junto a un juego de esposas utilizados para sujetar a los esclavos.

Como ya advertimos, la intervención de Wilson redimensiona el *ready-made* porque no incorpora en un museo un elemento no artístico -al que decide otorgarle atributos artísticos para cuestionar a la institución arte- sino que el cuestionamiento proviene de criticar tanto a la institución como a los medios del arte. A la institución, porque desenhembra lo que ésta oculta; a los medios del arte, porque al igual que hacía Duchamp demuestra que se puede hacer arte tan solo desde la reconfiguración y en el caso de Wilson: de la recontextualización de lo dado.

Precisamente, la fuerza de la intervención es que estalla, interpela desde múltiples capas<sup>66</sup>: la de la institución museística y sus proyecciones hegemónicas y la tensión dialéctica entre el exponer y el esconder e invisibilizar, la de la herencia colonial, la de la propia metamorfosis del arte que arroja gestos imperceptibles

---

<sup>66</sup> José Roca (1996) considera que la denominación "*Mining the Museum*" habilita un juego de palabras que puede ser leído como "explotando" o "desvirtuando" el Museo, o también, como "hacer mío" el Museo, remitiendo a la mirada del artista: a su subjetividad puesta en acto en la reconfiguración del montaje habitual de la colección del museo.

a los que hay que atender. Resulta interesante enfatizar que este tipo de apuestas no arroja “hechos consumados”, sino que es necesario involucrarse con el espacio y sus objetos para que la instalación vaya develando sentidos.

Ahora es tiempo de describir la experiencia con la que queríamos poner en diálogo *Mining the museum*, aquella que remite específicamente a nuestro “aquí y ahora” denominada *Desmontaje*, intervención también de sitio específico que fue propuesta en septiembre de 2016 (y que continúa en el presente) por Fernando Sánchez, Mauro Rosas y Fabián Urban en el MEC. Museo Estación Cultural Lucinda Larrosa, en la ciudad de Fernández Oro, Río Negro, Patagonia, Argentina<sup>67</sup>.

*Desmontaje* se plantea como un espacio crítico frente a los discursos canónicos: sobre cómo cuentan la historia los museos tradicionales; en este caso, respecto a la llamada “Conquista del desierto”<sup>68</sup>. Su directora, Carmen Di Prinzió invitó a los artistas a

---

<sup>67</sup> Para mayor información, remitirse a su página en Facebook: MEC - Museo Estación Cultural.

<sup>68</sup> La denominada “Conquista del Desierto” fue la campaña militar realizada por la República Argentina entre 1878 y 1885 por la que se conquistó grandes extensiones de territorio que se encontraban en poder de pueblos originarios: mapuche, pampa, ranquel y tehuelche. Se incorporó al control efectivo de la República Argentina una amplia zona de la región pampeana y de la Patagonia que hasta ese momento era habitada por los pueblos originarios quienes sufrieron la violencia

pensar una obra de sitio específico, es decir, que atendiera a la reflexión sobre un espacio puntual del museo que es el hall de acceso, el cual contenía material referido a dicho pasado: se trataba de reproducciones de las fotos tomadas por fotógrafos de la expedición Benito Panuzzi y Aguzo; también había vitrinas con objetos de los campamentos de los expedicionarios, retratos de generales en el centro y arriba en posición central al espectador y retratos de las comunidades originarias a los costados, ubicados en fila, desde la mirada de quien los toma por exóticos. Cabe destacar que los museos histórico regionales en el territorio patagónico acostumbran a exhibir en sus salas diversos objetos y fotografías de la “Conquista del desierto”, por lo que tanto la decisión del museo de llevar a cabo una mirada revisionista y autocrítica de su legado, así como la acción concreta de los artistas para ese espacio, dan cuenta de este alcance desobediente, decolonial y desenganchado que aquí buscamos acentuar.

La propuesta de los artistas en *Desmontaje* fue retirar los cuadros y vaciar el espacio, el cual fue pintado nuevamente para visibilizar la textura de palimpsesto de la sala, subrayando la presencia de la ausencia, pues la pintura volvió visible la ausencia de las imágenes desmontadas. A la huella de lo que estaba se le

---

arrolladora del Estado argentino en tanto fueron masacrados, sometidos, ultrajados y enajenados.

suma la decisión de los artistas de dejar los carteles que brindaban información sobre las imágenes y objetos expuestos en la sala en el pasado, de manera de ofrecer a los destinatarios información con la cual reflexionar en torno a la poética de sitio específico involucrada en la acción de *Desmontaje*.

Tanto *Mining the Museum* como *Desmontaje* resultan experiencias que apuestan a una poética que apunta a la reacción, al compromiso del que está allí en el lugar. Asimismo, problematizan el “ser” del arte y también ofrecen una mirada crítica en relación con el museo como institución sobre la que recaen acusaciones como la que en los años sesenta señaló Theodor Adorno respecto a que el parecido entre museo y mausoleo no era sólo fonético. Las dos remiten de manera intersticial a los espacios conquistados, arrollados, que no estaban desiertos, donde la colonización puso el pie y arrasó. Merece la pena acentuar la tensión entre la palabra “Descubrimiento” de América a la que remite la instalación de Wilson como la de “conquista del desierto”, ominosa expresión con la que el Estado rotuló el avasallamiento y el exterminio de un territorio que no estaba desierto sino habitado. Vaciar una sala resulta una operación de suma elocuencia, pues, se juega con la tensión lleno-vacío, desierto-habitadoe instala la necesidad de “desmontar” relatos hegemónicos.

Por ello, las diversas aristas a evidenciar desde estas dos experiencias remiten a la autocrítica: de los recursos del arte, de sus instituciones, respecto al rol político, revisionista de los museos. Y en todo el proceso aparecen los destinatarios en un lugar distinto del que sostienen tanto las posiciones tradicionales que lo confinan a la inacción contemplativa como las llamadas estéticas relacionales (Bourriaud, 2006) o participativas que promueven estéticas que conciben la participación desde las poéticas que plantean y por ello, suele darse una recepción controlada que prevé determinados efectos porque los provoca<sup>69</sup>. Aquí en cambio, se trata de acciones que implican a los destinatarios a salir de la apatía, del entretenimiento y a que desplieguen una mirada crítica en torno a esos objetos que los museos les muestran. Wilson desde la decisión de dar continuidad a los recursos de los museos tradicionales pero agregando un elemento que afecta ese “orden”; los artistas de *Desmontaje* requiriéndole al destinatario que vea a través de lo ausente: a través de las huellas de aquello que fuera desmontado.

---

<sup>69</sup> A este respecto, remitimos las críticas a la estética relacional señaladas en la nota 26 del presente trabajo.

### **Pensando al museo como un taller**

Otra experiencia que proponemos pensar juntos es el Museo Taller Ferrowhite<sup>70</sup>, ubicado en Ingeniero White, provincia de Buenos Aires, Argentina, el cual desde su misma designación, se posiciona a partir del *hacer*, del *producir*, en un claro intento por separarse de lo tradicionalmente considerado “museo”. En entrevista con Nicolás Testoni, hoy Director de este espacio, nos cuenta: “Este es un espacio que hace pie en el ferrocarril –que es un eje ineludible de la historia del puerto y de Bahía Blanca– pero en un sentido algo más amplio es un museo del trabajo ferroviario”<sup>71</sup>. Lo que difiere, entonces, de otros museos es la modalidad que se instituye en los modos de dar a ver la colección y las propuestas. Estimamos que hay, por tanto, una diferencia entre pensar un museo ferroviario, de los cuales hay varios en nuestro país<sup>72</sup>, y un museo específicamente dedicado a la *experiencia* de

---

<sup>70</sup> Para mayor información, remitirse a su página en Facebook: Ferrowhite - museo taller

<sup>71</sup> Nicolás Testoni, en entrevista con Celeste Belenguer, octubre 2016.

<sup>72</sup> Por ejemplo, museos que tienen como emplazamiento las estaciones o que rescatan del ferrocarril la idea de tren, de tren de pasajeros. Por ejemplo, el Museo Nacional Ferroviario, ubicado en la ciudad de Buenos Aires; el Museo Ferroviario de Tandil; el Ferroclub Chivilcoy; el Museo Ferroviario-Ferroclub Azul, en la ciudad de Azul; el Museo Ferroviario de Cruz del Eje, Córdoba; el Museo Ferroviario de Comodoro Rivadavia, entre muchos otros.

los trabajadores<sup>73</sup>. Lo cual, incluso, supone discutir el criterio con el que muchos ferroviarios habían salvado los objetos que hoy forman la colección porque, *a priori*, los objetos “lindos” son las campanas de bronce, los relojes, ... y la mirada que ellos proponen valora la tenaza, las enormes máquinas, las herramientas del trabajo.

La operación que Ferrowhite realiza, al incluir el término “taller”, es, en parte, denunciar la falta de elocuencia del término “museo” o, al menos, su no univocidad de sentidos. Para lograrlo, la elección de la metáfora resulta crucial. Esta referencia al *hacer*, al *producir*, nos brinda también indicaciones sobre su forma y contenido.

En cuanto al equipo de trabajo, en Ferrowhite hay de todo menos museólogos, y el día a día del museo invierte, de alguna forma, el orden lógico que el título del conocido libro de Aurora León (1995) *Museos: teoría, praxis y utopía*, sugiere; en

---

<sup>73</sup>Cabe destacar que el MEC (Museo estación cultural Lucinda Larrosa) también se emplaza en una estación del tendido ferroviario que en su momento conectaba al territorio patagónico y al igual que Ferrowhite propone la gestión del museo en trama con la ciudad y sus vecinos, al tiempo que interpela los modos en que los museos se vinculan con sus colecciones y las exhiben. No obstante, en este trabajo hicimos hincapié en una intervención específica del MEC como fue *Desmontaje*; allí, el desplazamiento es en relación al criterio expositivo y radica en cómo presentar y dar a ver la llamada conquista del desierto, lo cual lo destaca y diferencia del resto de los museos emplazados en la región.

Ferrowhite, sus acciones y la propia palabra de sus integrantes nos indica que allí primero es la utopía, después la praxis y recién ahí, si cabe, si quedan ganas o fuerza, la teoría. Por esto, estimamos que también el valor metodológico de la museografía que queremos reivindicar es el que destaca su carácter experimental, no necesariamente técnico sino entre márgenes, intersticial, trabajando, como ya dijimos con Arfuch (2014), en zonas erráticas en las que subjetividad y objetividad se entraman en nuevos modos.

La creación del Museo Taller Ferrowhite (2003) se origina en la iniciativa de un grupo de trabajadores despedidos como consecuencia de la privatización y el desguace de los ferrocarriles en los años noventa, quienes propusieron al municipio mostrar parte del material que habían salvaguardado cuando el Estado lo remataba.

En relación con el contexto de emergencia de Ferrowhite, resulta importante detenernos en recordar que en Argentina, a partir de la década del ochenta del siglo XIX, el capitalismo británico impulsó una profunda transformación económico-social en el sudoeste de la llanura pampeana, en virtud de que el mercado internacional necesitaba que circularan productos entre los océanos Pacífico y Atlántico. Las aguas profundas de Bahía Blanca (Buenos Aires, Argentina) y un ferrocarril transandino fueron la solución para empresas del Reino Unido e intereses políticos

argentinos ligados al sector agropecuario, quienes financiaron la “campaña al desierto” del General Julio A. Roca (véase nota 8), permitiéndoles hacerse dueños de las tierras, explotarlas y exportar los productos desde ese puerto. El imperialismo británico se extendió desde el control portuario y de los transportes a los servicios de agua, electricidad, gas, teléfono, modificando el paisaje rural y urbano. A pesar de la nacionalización promovida a mediados del siglo XX por el gobierno de Juan Domingo Perón del Partido Justicialista (PJ), desde comienzos de la década del sesenta la política desarrollista del Presidente Frondizi impulsó paralelamente la reducción del sistema ferroviario y la dependencia de los EEUU, agudizadas ambas durante las dictaduras militares (1966-73 / 1976-1983). La imposibilidad del gobierno de la Unión Cívica Radical (UCR) de realizar transformaciones significativas, concluyó en la hiperinflación de 1989-90, cuyo impacto y el creciente discurso neoliberal en los medios de comunicación hegemónicos permitieron que el PJ girara hacia el más extremo neoliberalismo. Entre una serie de normas iniciada con la ley 23.696 de Reforma de Estado (1989), el Presidente Carlos Menem firmó el decreto 2388/92 que prorrogaba hasta el 10 de marzo de 1993 el funcionamiento de Ferrocarriles Argentinos. Estableció, así, el marco legal al desmantelamiento del servicio público de trenes, la liquidación de la empresa estatal encargada del transporte

ferroviario en el país y la posterior concesión de los ramales a empresas privadas y a las provincias. La cancelación y suspensión de servicios de Ferrobaires tuvo graves consecuencias para la región del sudoeste bonaerense y, de forma particular, para los pequeños pueblos que a partir de entonces quedaron prácticamente aislados.

Volviendo al Museo Taller Ferrowhite, dicha colección de piezas y útiles ferroviarios rescatados por motivaciones afectivas fue el punto de partida de este museo de patrimonio histórico<sup>74</sup> emplazado en el predio de la ex Usina General San Martín (inaugurada en 1932, nacionalizada en 1948, desguazada en 1999), donde había funcionado un taller de reparaciones del ferrocarril hasta mediados de esa misma década. En acuerdo con Diana Ribas (2013), la creación de dicho espacio ha promovido una memoria que se debate entre la poesía de las ruinas y la recuperación patrimonial. La autora analiza esta propuesta como un *sitio específico* pues la misma colabora en la recuperación de su

---

<sup>74</sup> Ferrowhite ha sido reconocido internacionalmente como una propuesta museística difícil de encuadrar por la crítica de arte Inés Katzenstein en un artículo incluido en la revista norteamericana *Artforum* dedicado al rol del museo en la cultura contemporánea. Según la investigadora Diana Ribas, a partir de esta opinión enunciada desde una reconocida publicación del circuito artístico norteamericano queda claro que se trata de un proyecto artístico, al mismo tiempo que su alejamiento de un concepto tradicional de arte o de historia genera perplejidad. Ver: “The Museum revisited”, en *Artforum* (2010), en: [www.artforum.com](http://www.artforum.com)

contexto histórico y teje a su vez, entramados sociales mediante prácticas participativas y colaborativas.

En esta misma dirección, el equipo interdisciplinario<sup>75</sup> del museo acentuando la necesidad de *mirar desde afuera*, advierte:

La historia que este museo cuenta tal vez se entienda mejor si se presta atención al paisaje que lo rodea, teniendo en cuenta que la existencia del propio museo constituye una intervención en ese paisaje. Una mirada en torno nos lleva de los elevadores de la que fuera, entre 1963 y 1991, la Junta Nacional de Granos a los recientes silos de las transnacionales Toepfer y Cargill; de la usina inglesa del Ferrocarril Sud (1907) a la usina soviética que comenzó a construirse en 1978, pasando por el "castillo" que la compañía Ítalo Argentina de electricidad comenzó a levantar en 1928; de los camiones y los trenes que cruzan incesantes el puente La Niña, a los vecinos que atraviesan las vías o barren el cereal caído en la ruta, y de ellos a las gallinas y a los chanchos que esos granos alimentan en innumerables patios de Ingeniero White, Saladero y Bulevar<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup>El equipo-coordinado los primeros diez años por el arquitecto Reynaldo Merlino, su *alma mater*- reúne licenciados en historia y artistas plásticos con profesionales de la arquitectura, la construcción de objetos, el diseño gráfico y la comunicación. Actualmente, integran al museo: Guillermo Beluzo, Analía Bernardi, María Emilia Casali, Malena Corte, Silvia Gattari, Natalia Martirena, Ana Miravalles, Carlos Mux, Julieta Ortiz de Rosas, Pablo Oviedo, Agustín Rodríguez y Nicolás Testoni, su actual director.

<sup>76</sup><http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar>

Las piezas que Ferrowhite aloja son el testimonio material de un complejo proceso histórico-social. La llegada del ferrocarril estableció, a fines del siglo XIX, el puerto de Ingeniero White. Sus dependencias emplearon en la región a miles de trabajadores; a su alrededor se levantaron barrios, se establecieron bares y pensiones, se fundaron clubes y parroquias. Pero sus aires de progreso se vieron frustrados al construirse el polo petroquímico que, con promesas de bienestar, provocó el deterioro de la imagen e identidad de White. Progresivamente, desde la década del setenta, distintos procesos de privatización de empresas y espacios portuarios, la instalación de multinacionales, el asentamiento y crecimiento exacerbado del polo petroquímico<sup>77</sup> y la ausencia de una regulación por parte del Estado, fueron deshabitando el lugar. A partir de ello, la fisonomía del poblado, el hábitat y las prácticas de la comunidad se vieron radicalmente afectados<sup>78</sup>. Este contexto

---

<sup>77</sup> Este polo petroquímico es uno de los más importantes del país. Dentro suyo desarrollan la industria petrolera, petroquímica y química. Entre las empresas que se destacan se encuentra PBB Polisur, Solvay Indupa, Mega y Profertil.

<sup>78</sup> Trabajos realizados por la Universidad Nacional del Sur demuestran que el crecimiento y diversificación de la presencia industrial en la zona contaminó sonora y atmosféricamente el lugar, a lo que se agregó la contaminación hídrica debido al desecho de efluentes cloacales al estuario; variaciones en el ecosistema y modificaciones en el espacio natural, con distintos perjuicios en la población. En principio, la modificación del paisaje, sin los antiguos cangrejales o moluscos blancos

que la industria produce resulta un elemento de disputa permanente que, incluso, configura el programa institucional de Ferrowhite, definiendo el propio museo como un campo de tensiones.

En las decisiones en torno a cómo mostrar la colección es posible distinguir dos conceptos en su montaje: por un lado, la restricción o inaccesibilidad a la misma; por otro, un grupo de objetos que impulsan al espectador hacia la *expansión* y la *experiencia* del espacio.

En este sentido, aunque la colección es guardada en una gran sala, “el almacén”, al cual es posible “asomar” desde las paredes vidriadas que conforman dicho recinto, entre los recursos que refieren al segundo concepto (*expansión* y *experiencia* del espacio) destacamos tanto la utilización de estércils, los obreros de cartón pintado, la disposición de herramientas y maquinarias (así como las huellas de las que ya no están) y algunos paneles fotográficos - cuyo modo en que se distribuyen por el espacio impulsa al espectador a recorrerlo y experimentarlo- así como diversas propuestas que involucran a la comunidad.

Una actividad central en Ferrowhite es el registro de la

---

propios de la zona y que los habitantes del lugar podían usar para el consumo propio. Además de la reducción de la fauna marina, la contaminación volvió peligrosa su ingesta, lo cual incide sobre la fuente de ingreso de muchos whitenses: la pesca. Cfr. Ramborger y Lorda (2009).

memoria colectiva a partir de entrevistas. Saber cómo y para qué se utilizaban las herramientas, de qué modo se organizaba el trabajo en el que se empleaban y, sobre todo, quiénes las utilizaban, depende del relato de los propios ex ferroviarios. Además de contar con las recuperadas herramientas y útiles, Ferrowhite pone en circulación estos testimonios en una serie de proyectos que cruzan arte, investigación histórica, documentos y ficción, y que implican la participación de vecinos y de la comunidad en general. Esta recuperación se materializa, por ejemplo, en el Teatro Documental, un proyecto en el que trabajadores del ferrocarril y del puerto llevan sus vidas a escena. Dicho proyecto se inicia cuando, en la necesidad de reconstruir la trama social del lugar, en las entrevistas comienza a aparecer mucho más que información técnica. Quiriendo recuperar todo ese material que “quedaba afuera” al volcarlas al papel, pensaron cómo recuperar esos gestos, esos silencios, el relato *vivo*. El director teatral Jorge Dubatti, los acercó a la dramaturga Vivi Tellas<sup>79</sup> y junto a ella crearon este nuevo género, donde vecinos ponen su propia vida (o mejor, parte de ella) en escena<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Véase: [www.archivotellas.com.ar](http://www.archivotellas.com.ar)

<sup>80</sup> Con dirección de Natalia Martirena, cada “obra” lleva meses de preparación, y una vez lista se monta durante algunas semanas para los vecinos. Al final de la obra, el público es invitado a compartir una “picada”, menú elegido especialmente por el protagonista.

La experiencia de Teatro documental señala el ingreso del género biográfico singular en el marco de un relato colectivo. En esta experiencia de cruce entre memoria personal y lenguajes artísticos, relatos y documentos tantean los límites del teatro y del arte y nos invitan a pensar cómo evaluarlas, en el sentido de reflexionar en qué aspecto se posicionan dentro del arte y en cuáles se apartan, y de pensar en la riqueza que supone que un museo de historia recurra a la ficción. Esta operación de *extrañamiento* de lo cotidiano nos interpela sobre nuestra realidad, al considerar el saber como una posición que implica, a su vez, modos de posicionamiento y desplazamiento del cuerpo<sup>81</sup>. Experiencias en las que se articulan las vivencias personales con las historias grupales, nacionales y mundiales.

Pues, si pensamos en las instancias de intercambio que suponen estas propuestas, podemos considerar las *escenas* que se generan no sólo como un espacio reductible a la puesta escenográfica, sino a la posibilidad de gestionar *formas experimentales de conversación*, de *imaginación* y de *decisión* dentro de una intensa red de relatos. Todo esto nos remite a

---

<sup>81</sup>*Archivo White* se inició con *Nadie se despide en White*, muestra del taller coordinado por la directora de teatro experimental Vivi Tellas en 2006. Desde entonces se han presentado las obras *Marto Concejal*; *Archivo Caballero*; *Con tormenta se duerme mejor*; y *Flying Fish*. Ver: <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/hecho.htm#archivo>

instancias *relacionales*. Ribas sostiene:

A partir de la escucha de distintos trabajadores que se acercaron al Museo, el cuerpo comenzó a ser pensado como un *lugar específico* con multiplicidad de sentidos yuxtapuestos. (...) Una sala del taller sirvió de lugar de encuentro para ese fenómeno de extrañamiento de lo cotidiano en el que las biografías fueron entrelazadas con procesos históricos más amplios e Ingeniero White transformado en un centro articulado con un mapa a veces tan expandido como los puertos conocidos por los marinos de ultramar. La iluminación focalizada y la división espacial escenario/público generaron un distanciamiento formal que la puesta en acto se encargó una y otra vez de borrar cuando alguna anécdota provocó el comentario inmediato de amigos-espectadores. La memoria emotiva y la histórica se sumaron a una del cuerpo que repetía acciones y las actualizaba, dando cuenta de una vida mucho más compleja que la etiqueta “obrero ferroviario” u “obrero portuario” (Ribas, 2017: 24).

Respecto a los usuarios de sus propuestas, lo que al equipo de trabajo parece interesarle es el hecho de *reunir* a un público diverso y lograr que se *encuentre*; la posibilidad de que se cruce y no sólo de que coexista en un mismo espacio, sino que haya alguna instancia de *conversación*. Hay, asimismo, públicos específicos, como por ejemplo los grupos escolares que acuden a Ferrowhite, para quienes se desarrollan algunos materiales especialmente destinados a este fin. En originales visitas guiadas se invita a

docentes y alumnos a “indagar en la historia de Bahía Blanca más allá del margen blanco de los libros de historia”, y se propone “pensar la ciudad con los pies en la tierra. O mejor dicho, en el barro de la ría”. La premisa es que la historia puede aprenderse con los cinco sentidos. Por eso proponen “abrir bien los ojos, parar la oreja y respirar hondo para descubrir juntos cómo los cambios en la producción fueron modificando tanto el paisaje que nos rodea, como las maneras de trabajar y de disfrutar el tiempo libre”. Con los sugerentes nombres de “Un imperio con pies de barro” y “Una arqueología de la marea”, el equipo educativo invita a recorrer el predio para relacionar lo micro y lo macro: poner un grano de trigo en perspectiva con los elevadores “más grandes de Sudamérica” y las tres centrales de electricidad; comparar el muelle del Ferrocarril Sud de 1907 con el de la transnacional de agro-negocios Toepfer; officiar de arqueólogos “para que, en hallazgos minúsculos, podamos dar cuenta de los procesos económicos, sociales, ambientales que condicionan el contexto”<sup>82</sup>.

De este modo, más que dar constancia de un relato uniforme y coherente sobre la historia que quiere contar, Ferrowhite se dirige constantemente a exhibir las tensiones y contradicciones dentro del mismo privilegiando, nuevamente, el *sitio específico*;

---

<sup>82</sup>Los destacados y citas corresponden a la entrada al blog del Museo Taller correspondiente al día 16 de abril 2012. Véase: <http://museotaller.blogspot.com/>

parareflexionar desde el *espacio situado* acerca de la economía de agro-exportación y la más reciente actividad petroquímica sostenida sobre ese suelo inestable de lodo.

Este concepto resalta sugerentes *gestos* y su micro-poder de expresión, en el afán de construir espacios concretos, en lo cotidiano, desde los cuales hacer y decir, en clave *relacional*<sup>83</sup>: tanto en el trabajo de equipos interdisciplinarios como en el vínculo social con los vecinos, se busca recomponer el tejido social deshilachado. En este sentido, nuestro interés en las propuestas de Ferrowhite deriva no sólo de este disruptivo abordaje de las *relaciones*, sino por considerar que se trata de una imbricación aún más compleja de lo social con lo estético. En este caso, el núcleo

---

<sup>83</sup>Cabe aquí hacer un señalamiento que consideramos decisivo, respecto a la utilización del concepto *estética relacional* acuñado por Nicolás Bourriaud (2006). Nos interesa dicho concepto en tanto recupera la dimensión experiencial y necesariamente transitiva de aquellas poéticas que piensan deliberadamente en los efectos de sus modos en los destinatarios y buscan generar intercambios. No obstante, la mirada de Bourriaud respecto a lo relacional ha recibido numerosas y diversas críticas que merecen ser destacadas y con las que acordamos, las cuales, en su mayoría interpelan el *corpus* de artistas con los que el autor elabora su estética relacional, donde *lo relacional* deviene un planteo ingenuo que no tematiza la fisonomía real de las relaciones humanas en el escenario contemporáneo, atravesadas éstas no por el consenso, la homogeneidad, la no problematicidad -como evidencian los ejemplos consignados por Bourriaud- sino por un antagonismo que es deseable que exista en las sociedades democráticas. Al respecto, véase: (Belenguer; Melendo, 2012).

de la imposible resolución de la que depende el antagonismo es reflejado en la tensión entre arte y sociedad concebida como esferas mutuamente exclusivas; una tensión auto-reflexiva que el trabajo de Ferrowhite completamente asume y reconoce.

Por su parte, recuperamos el término *ecologías culturales* propuesto por Reinaldo Laddaga (2006) para referirse a proyectos contemporáneos que implican formas de colaboración que permiten asociar a individuos de diferentes proveniencias, lugares, edades, clases y disciplinas, articulando procesos de modificación de estados de cosas locales y de producción de ficciones e imágenes, de manera que ambos aspectos se refuercen mutuamente. Es decir, una condición de producciones de un sesgo particular y sitios de indagación de las posibilidades de relaciones inter-humanas, designadas por él como *formas de autoría compleja*. En este sentido estimamos que Ferrowhite deviene una *ecología cultural* que pone en cuestión, incluso, algunas aproximaciones al arte contemporáneo enunciadas desde lugares hegemónicos.

Así, consideramos que propuestas como las seleccionadas para su consideración en este trabajo, no son radicales por los contenidos que poseen, sino por el sistema de acción que su estructura habilita, y gracias al cual dichos contenidos se mantienen vitales, ya sea a través del trabajo deconstructivo que lleva a cuestionar la representaciones del pasado, o por el espacio

creativo y poético desde el cual la comunidad enuncia nuevas formas de recordar, las cuales estimamos pueden percibirse en los ejemplos propuestos. Tanto Tanto en *Desmontaje* en el MEC como en la propuesta general del museo *Ferrowhite*, el gesto político adquiere su dimensión estética, y lo artístico ofrece una mirada que resulta abierta a nuevos usos, a nuevas y a nuevos sentidos.

Encontramos que los ejemplos elegidos son parte de esta emergencia de espacios y *modos de dar a ver* que se dedican a un amplio espectro de producciones que amplían, incluso, el sentido de la idea de arte, la cual está asociada a la obsolescencia de las clasificaciones, convenciones y delimitaciones tradicionales, a favor de formas más difusas y mestizas. Vemos que la base de sus estructuraciones como espacios *museales* no ejerce una acción de automatismo matemático sobre su aplicación, por lo que nuevas dimensiones se enfrentan entre sí. Ferrowhite es otro ejemplo de cómo la práctica museográfica se depura a partir de las concreciones obtenidas. En este sentido, Reynaldo Merlino, su anterior director, nos aseguraba en una entrevista: “No somos teóricos pero creemos que superar el campo de la teoría es aún más valioso”<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup>Reynaldo Merlino, en entrevista con Celeste Belenguer, marzo 2014.

Llegados a este punto, creemos provechoso referir a un señalamiento que Ribas establece respecto al concepto *site specific*. La investigadora problematiza tal denominación angloparlante, señalando que en ese concepto podrían ser consideradas no sólo aquellas producciones proyectadas para un lugar específico de uso público que responden a una concepción autónoma del arte, sino también esas otras que intentan insertarse en la vida. Ribas propone pensar dicho concepto desde la perspectiva del arte público latinoamericano, teniendo en cuenta no sólo propios hitos o ejemplos/ casos, sino las posibilidades y limitaciones de esta estrategia en otros proyectos posdisciplinarios contemporáneos.

Siguiendo su planteo podríamos, señalar ciertas particularidades de las propuestas antes reseñadas bajo dicha “etiqueta”: las intervenciones que Ferrowhite propone se centran en prácticas y no en objetos, y algo particular sucede también con la idea de autoría. De acuerdo con Ribas (2015), *los sitios específicos* pueden ser considerados por lo menos desde dos grandes perspectivas. Una, que delimita la estrategia dentro aún de la escultura, del objeto, de la autoría individual y del espacio museo, y otro punto de vista más comprometido con la idea de lugar; dirección que según la autora fue iniciada por la obra del artista argentino Alberto Greco y ha sido retomada por varios proyectos posdisciplinares (entre los que incluye a Ferrowhite)

cuyo desarrollo resulta siempre incierto en tanto se inscriben en las comunidades de los *lugares específicos*<sup>85</sup> en donde están emplazados.

En efecto, advertimos que en dichos proyectos no sólo se ha modificado la autoría –de individual a colectiva– sino que los sujetos implicados han dejado de ocupar el rol pasivo de ser señalados para ser partícipes, para construir de manera conjunta un producto en el que es más importante el proceso que el resultado final y que pretende cambiar alguna de las condiciones socio-políticas del presente mediante una revisión crítica del pasado.

### **El museo en cuestión**

Proponemos entonces visualizar que los museos atraviesan hoy una intensa reflexión crítica sobre sus objetivos y funciones tradicionales, a la vez que originales modelos de gestión y programación *emergen* como producto de las profundas transformaciones del campo cultural. Concebidos en un principio

---

<sup>85</sup>En la nota 3 hicimos referencia al origen y definición del término que proviene del inglés *site specificity* que suele ser citado en su versión inglesa o traducido al español por intervenciones de sitio específico. Si bien utilizamos aquí el término, en acuerdo con la problematización que Ribas (2015) plantea consideramos relevante señalar que a nuestro juicio la traducción más ajustada sería “lugar específico” para dar cuenta de la idea de espacio como trama histórica, palimpsesto habitado por diversos pasados que son los que resultan elocuentes al momento de pensar la intervención en *ese* lugar.

como colecciones privadas, sabemos que nacieron en el seno de sociedades monárquicas de la mano de una aristocracia que imponía, preservaba y legitimaba objetos seleccionados según sus ideales de buen gusto. Los primeros museos públicos y modernos surgen en el marco de la Revolución Francesa bajo esta premisa. Habiendo sido creados como espacios para la contemplación, eran formados en torno a colecciones pre-establecidas en las que no se ponía en tela de juicio la naturaleza del objeto coleccionado.

Así, como espacio de socialización típicamente urbano, el museo se constituyó en reflejo de los valores de la razón, la civilización y el nuevo espíritu científico<sup>86</sup>. Pero poco a poco se fue tomando conciencia sobre la necesidad de educar y hacer partícipe más directamente al público de la experiencia museística, dado que en el contexto de revisión se hizo evidente el fuerte poder legitimador que el discurso del museo tenía en las diversas audiencias y en el fortalecimiento de *ciertas* estructuras culturales. En este sentido, si lo pensamos como una de las formaciones institucionales fundamentales de la modernidad/colonialidad, las cuales se instauran, al mismo tiempo, como sostén de la colonialidad del conocimiento y productoras de subjetividades moderno/coloniales, tenemos que, históricamente estos espacios –

---

<sup>86</sup> Véase: Celeste Belenguer “Nueva visión de museos comunitarios: desplazamientos en el caso latinoamericano” en (Borsani; Melendo, 2016).

en particular los etnográficos – han servido para almacenar las memorias colonizadas y robadas, mientras que la Historia del Arte y los Museos de Bellas Artes sirvieron para edificar las memorias y logros de Europa y la Civilización Occidental, desestimando *otras* trayectorias civilizatorias.

Consideramos, entonces, que en lo que al espacio museo concierne también la historia del proceso civilizatorio trazó una particular cartografía en la que sus rasgos se definen desde un único lugar de producción y en función de los criterios de sus “valores estéticos”, generando una diferencia –también colonial– entre culturas generadoras de estándares y culturas que se ajustan a ellos. Sin embargo, hoy en día, diversas propuestas latinoamericanas *contestan* a partir de una labor destinada a recuperar parte de esas memorias robadas y silenciadas, a la vez que a curar las heridas de sus modos denegados de *ser* y *estar* en el mundo. En tal sentido, numerosos proyectos emergentes desde su creación, presentación y funcionamiento *decolonizan* y *reorientan* los objetivos de esta institución. Señalamos entonces algunas prácticas en las que estimamos se hace visible cierto carácter decolonial. Trabajos que buscan hacer presión para lograr la decolonización de la historia y de la crítica del arte, hacia la construcción de *aesthesis* y subjetividades decoloniales.

Observamos, en estas formaciones culturales particulares, el planteo de una tensión permanente entre institucionalización y emergencia (de lo sensible), por su modo de construir y comunicar la temática (histórica). Así, percibimos el gesto decolonizante tanto en los temas como en las decisiones curatoriales, las cuales implican, a nuestro juicio, nuevos modos de *dar a ver*. Asimismo, los analizamos como *sitios específicos*, pues en muchos casos colaboran en la recuperación de su contexto histórico y *tejen* entramados sociales mediante prácticas participativas y colaborativas.

Los museos que conocemos por lo general ponen a circular, mediante sus colecciones, un relato de nación en el que aparecen los héroes, los heroísmos, el patrimonio cultural y natural. Un relato en el que se supone que todos los ciudadanos nos reconocemos y celebramos mediante la construcción de una *comunidad imaginada*. Por el contrario, en los casos que analizamos, la yuxtaposición de narrativas *nivela* la *heterogeneidad* de los elementos. Estimamos entonces que la inclusión de estrategias *otras* da cuenta de conceptos de arte y cultura expandidos, integrados a la vida y potencialmente emancipadores respecto de las operaciones económicas y políticas que subyacen y dominan, por lo general, el sistema cultural y artístico. Por su parte, se opera en un campo también expandido

que complejiza el concepto de “público”, ampliándolo desde el espacio hacia la representación grupal cada vez más activa y desplazada desde la contemplación a la producción colectiva, sumando así, una recepción también cada vez más participativa, que incluso plantea lo público como estructural cuando son proyectos colaborativos con la intervención de personas *ajenas* al campo artístico y/o cultural.

En virtud de lo dicho, estimamos que se vuelve necesario reparar en estos *otros* lugares desde donde mirar: desde lo que Zulma Palermo llama hermenéuticas pluritópicas, des-aprendiendo y re-articulando lo que conocemos como museo y también como arte.

En este sentido, para graficar lo dicho, si pensamos en esta condición que ya no es binaria, de opuestos, sino posdualista y múltiple, proponemos que:

// Si el museo suele pensarse con independencia del espacio que ocupa, ese museo como cubo blanco que separa el afuera del adentro, también hoy existen muchos museos que *empiezan* afuera, que *atienden* al contexto, que dialogan con la comunidad en la que se insertan, haciéndola participar, reelaborando su propia historia con ella. Proyectos en los que el afuera irrumpe y configura, incluso, el programa del museo.

// Por otra parte, si solemos pensar que para cada propuesta hay un público único y determinado, con ciertos hábitos y que al museo se va “ocasionalmente”, resulta que el museo deviene hoy un lugar cotidiano, al que se va repetidamente y de modos más casuales y espontáneos. En este mismo sentido, hoy nos encontramos con equipos de trabajo interesados en reunir público diverso y lograr –como ya dijimos- que se *encuentre*; es decir, valorando la posibilidad de que se *cruce* y no sólo de que *coexista* en un mismo espacio, sino de que haya alguna instancia de *conversación*.

// De modo similar, si suele pensarse que el museo atesora objetos, como una caja de curiosidades única, con un punto de vista distante, disociado, plasmado en recursos como las vitrinas, hoy encontramos, en cambio, una variabilidad inusitada de propuestas en las que esos objetos son *dados a ver puestos en acto*, pues el museo mismo adquiere la dinámica de un taller; se vuelve laboratorio de la historia colectiva y lugar de encuentro; al museo no se va sólo a mirar sino a pensar y a hacer, y decimos que los objetos son puestos a circular, pues se propaga la idea de que los programas museológicos no deben fundamentarse sobre las piezas que el museo posee, sino sobre las ideas que éstos pueden ser capaces de propiciar. Museos que además de exhibir objetos, los fabrican. Muestras, talleres, artefactos que no provienen sólo de

los considerados artistas, sino que han sido promovidos, contruidos por ellos o por los vecinos, para ligar sus pasados, al presente.

### **Pensar para desengancharse, desengancharse para pensarse desde este sur**

Para finalizar, destacamos entonces la necesidad de llevar a cabo una autocrítica al interior de los procesos de investigación en términos metodológicos e indagar las prácticas artísticas del presente tomando como norte estos “desenganches” a fin de poder dar espacio desde la extrapolación situada a la indagación crítica de aquellos conceptos que nos resultaron elocuentes para aportar a nuestras preguntas de investigación y para trabajar nuestro *corpus* de poéticas.

Las poéticas aquí expuestas cuestionan el rol canónico del museo como institución que habla aquí y para siempre de las colecciones que “atesora”, “guarda”, “defiende” y enfatiza la necesidad de desacralizar ese legado protector al que fueran confinados los museos patrimoniales. Dicha intencionalidad asume una impronta crítica y actualiza dos impugnaciones: en tanto interpela el *modus operandi* de los museos y a la vez política, en tanto exhibe las narrativas que atraviesan esas decisiones

procedimentales asociadas al poder, la hegemonía, la invisibilización y el ocultamiento.

Por su parte, en las experiencias lo discursivo no es un elemento accesorio sino puente fundamental para que los destinatarios construyan sentidos: hay que traspasar lo que inicialmente es contemplativo.

En el caso de *Mining the museum* al poner a los objetos en un diálogo impensado, sacando a la luz objetos que esperaban en los sótanos a ser exhibidos y que emergen para denunciar su ocultamiento y dialogan con la colección vigente del museo.

En el caso de *Desmontaje* por *desmontar* una muestra vigente para que ésta se vuelva visible desde su ausencia, interpelando el canon de los relatos visuales y discursivos asociados al pasado de nuestro territorio: a las políticas inherentes a la conservación de los museos regionales en la Patagonia.

Por su parte, en Ferrowhite, al ofrecer una singularidad inclasificable en ese abordaje posdisciplinar que nos invita a pensarlo, por un lado, como una institución estatal caracterizada por recuperar y problematizar el valor patrimonial de la comunidad en donde funciona y, por otro, como propulsora de proyectos que construyen, de manera colectiva, sentidos políticos emergentes que se concretan en poéticas que buscan generar experiencias.

A su vez, el contacto con las experiencias en cuestión plantea que ya no hay unanimidad ni respuestas esencialistas en torno a conceptos como “museos” o “arte” ya que los mismos han atravesado procesos autorreflexivos y críticos que burlan la evidencia y que obligan a involucrarse con cada experiencia en particular.

En vinculación con estas consideraciones, nos detenemos en un concepto que consideramos merece indagarse y acaso también problematizarse como es el de *manifiesto*. El manifiesto resultó la piedra fundamental para las vanguardias del siglo XX, destacándose su intención rupturista respecto al canon así como la urgencia por renombrar y establecer un nuevo orden. Asimismo, aquéllas también tuvieron una intencionalidad política que subyacía a su impulso autocrítico en relación con los medios, la cual se evidencia en el manifiesto desde el tono dogmático con el que se repudia el *status quo* y se promueve no sólo la indignación sino la reacción. A lo largo del tiempo se reactualizaron las consignas y han surgido manifiestos como el de la altermodernidad y también el del colectivo modernidad colonialidad en relación con el arte escrito en mayo de 2011<sup>87</sup>; allí se establecen los lineamientos de las estéticas decoloniales y al igual que ocurría con

---

87

<https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/esteticas-decoloniales-i/>

Véase:

los manifiestos dadaístas o futuristas se discuten los criterios de representación tradicionales y se dice “basta” a la hegemonía de la sensibilidad eurocéntrica; a su vez, se hace hincapié en la urgencia por desplegar una mirada situada que atienda a la especificidad latinoamericana.

Acordamos con la idea de manifiesto en tanto gesto enfático y rupturista de aquellos amarres que encorsetaban al arte en formatos ontológicamente demarcados, atentando con la pluralidad de miradas y poéticas; no obstante, también consideramos que detrás del manifiesto subyace el interés por fundar, delimitar, establecer, precisar acciones todas que inexorablemente adquieren un tono exhortativo; aquí optamos en cambio por dejar abiertos ciertos conceptos, por caso: arte, museos, para que sean “llenados” por situadas y diversas miradas intersticiales que al llenarlos los nombren y habiten, como hemos querido significar con la expresión “ontologías múltiples”.

Pensar en acto, supone entonces atender a escenarios que en su pluralidad no pueden ser abordados desde estructuras fijas, desde oposiciones taxativas: arriba-abajo, centro-periferia, teoría-práctica, norte-sur. Precisamente, esta última oposición, exhibe en qué medida lo que parece objetivamente indubitable: “claro y distinto”, a saber: la demarcación norte-sur, es en realidad relativa al lugar desde el cual se enuncia. Por ello, estimamos resulta

imperioso desengancharse y apuntar a estudios situados que encuentren el modo de desandar el canon. Es desde aquí que buscamos problematizar el abordaje en torno al arte y a los museos anclando el análisis a experiencias concretas de *este-nuestro* sur.

### **Bibliografía**

- Alban Achinte, Adolfo (2010), “Políticas De Re-Existencia. Lo Político En El Arte”, Ponencia Presentada En Las Jornadas Sobre Estéticas Decoloniales, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José De Caldas, Inédito.
- Arfuch, Leonor, En Richard, Nelly (Comp.) (2014), *Diálogos Latinoamericanos En Las Fronteras Del Arte*, Santiago De Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- Belenguer, Celeste Y Melendo, María José (2012), “El Presente De La Estética Relacional: Hacia Una Crítica De La Crítica”, En Revista *Calle 14*, Colombia, Volumen 7, N°8, Pp. 88-100. Disponible En: [Http://Gemini.Udistrital.Edu.Co](http://Gemini.Udistrital.Edu.Co)
- Borsani, María Eugenia Y Melendo, María José (Comps.) (2016); *Ejercicios Decolonizantes En El Arte: Experiencias Estéticas Desobedientes*. Buenos Aires. Ed. Del Signo / Center For Global Studies And The Humanities, Duke University.
- Bourriaud, Nicolás (2006), *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Cerón, Jaime (2011); “El Museo Como Representación De Los Conflictos Culturales”,  
□ En Revista *Calle 14*, Volumen5, N° 7, Bogotá, Pp. 143-153. Disponible En: [Http://Gemini.Udistrital.Edu.Co](http://Gemini.Udistrital.Edu.Co)
- Danto, Arthur (2003), *Después Del Fin Del Arte*, Buenos Aires, Paidós.
- Foster, Hal (2001), *El Retorno de lo real*, Madrid, Akal.

- Gómez, Pedro Pablo (2008); “La Máquina-Museo: La Monumentación Museal Y La Estructura De La Sublimación”, En Revista Calle 14, Volumen, N° 4, Bogotá, Pp. 30-39. Disponible En: [Http://Gemini.Udistrital.Edu.Co](http://Gemini.Udistrital.Edu.Co)
- , (2010); “La Paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad” En Revista Calle 14, Volumen 4, N° 4, Bogotá, Pp. 26-38. Disponible En: [Http://Gemini.Udistrital.Edu.Co/Comunidad/Grupos/Calle14/Volumen4/ContenidoVol4.Html](http://Gemini.Udistrital.Edu.Co/Comunidad/Grupos/Calle14/Volumen4/ContenidoVol4.Html)
- , (Ed.) (2014); *Arte Y Estética En La Encrucijada Descolonial II*. Buenos Aires. Ed. Del Signo / Center For Global Studies And The Humanities, Duke University.
- Gómez, Pedro Pablo Y Mignolo, Walter (2012); *Estéticas Decoloniales*. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José De Caldas.
- Haber, Alejandro (2011), “Nometodología Payanesa. Notas De Metodología Indisciplinada”, En *Revista Chilena De Antropología*, Primer Semestre, Número 23.
- Laddaga, Reinaldo (2006), *Estética De La Emergencia. La Formación De Otra Cultura De Las Artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Lash, Pedro (2010), *Black Mirror/Espejo Negro*, Duke University Press, Durham.
- León, Aurora (1995), *El Museo. Teoría, Praxis Y Utopía*, Madrid, Editorial Cátedra.
- Mignolo, Walter (2010); “Aiesthesis Decolonial”, En Revista Calle 14, Volumen 4, N° 4, Bogotá, Pp. 10-25. Disponible En [Http://Gemini.Udistrital.Edu.Co/Comunidad/Grupos/Calle14/Volumen4/ContenidoVol4.Html](http://Gemini.Udistrital.Edu.Co/Comunidad/Grupos/Calle14/Volumen4/ContenidoVol4.Html)
- , (2014); *Conversaciones Desde El Sur: Arte Desobediente Y Estéticas Decoloniales*, En *Otros Logos. Revista De Estudios*

Críticos, Ceapedi, Unco, N° 5, Pp.178-207. Disponible En:  
[Http://Www.Ceapedi.Com.Ar/Otroslogos/](http://Www.Ceapedi.Com.Ar/Otroslogos/)

□ Palermo, Zulma (Comp.) (2009); *Arte Y Estética En La Encrucijada Decolonial*. Buenos Aires. Ed. Del Signo / Center For Global Studies And The Humanities, Duke University.

—, (2012); “Mirar Para Comprender: Artesanía Y Re-Existencia”, En *Otros Logos*. Revista De Estudios Críticos, Ceapedi, Unco, N° 3, Pp. 223-236. Disponible En:  
[Www.Ceapedi.Com.Ar/Otroslogos](http://Www.Ceapedi.Com.Ar/Otroslogos)

□ Prada, Juan Martín (2010), “El Museo Y La Invisibilidad Del Otro”. Disponible En:  
[Http://Reddigital.Cnice.Mecd.Es/5/Arte/](http://Reddigital.Cnice.Mecd.Es/5/Arte/)

□ Ramborger, María Alejandra Y Lorda, María Amalia (2009). “La Situación Ambiental Del Área Costera De La Bahía Blanca”, En Revista *Huellas*, 2009, N°13, Pp. 172-191.

□ Ribas, Diana (2013), “Site Specific: Algunas Reflexiones Desde El Sur De Latinoamérica”, En *Farol*, Del Programa De Posgraduación En Artes De La Ufes, Victoria, Año 9, N° 9, Pp. 31-47.

—, (2017), “Arte Público Y Memoria Ferroviaria Regional. Paseo De Las Esculturas, Bahía Blanca, República Argentina”, *On The W@Terfront*, Barcelona, N° 56, Pp. 9-39.

□ Richard, Nelly (Comp.) (2014), *Diálogos Latinoamericanos En Las Fronteras Del Arte*, Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta, Santiago De Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.

□ Roca, José (1996), “Curar El Museo” Conferencia Dictada en el Seminario “El Mapa es el territorio”, Organizado por el "Proyecto Tándem" y el "Archivo X" en el Planetario de Bogotá en Noviembre de 1996. [Art4.Html](#). Consultado En Septiembre De 2010.

□ Tlostanova, Madina (2011); “La Aisthesis Transmoderna en la Zona Fronteriza Euroasiática y el Antisublime Decolonial”,

En Revista Calle 14, Volumen 5, N° 6, Bogotá, Pp. 10-31. Disponible en:  
[Http://Gemini.Udistrital.Edu.Co/Comunidad/Grupos/Calle14/Volumen5/Contenidovol5.Html](http://Gemini.Udistrital.Edu.Co/Comunidad/Grupos/Calle14/Volumen5/Contenidovol5.Html)